

## 「愛火」から「夜叉ヶ池」へ

——泉鏡花によるハウプトマン「沈鐘」享受の行方——

安 藤 香 苗

### はじめに

泉鏡花の作家人生において明治末期から大正期にかけては、新たに〈戯曲〉という形式にこだわりはじめた時期と言えよう。鏡花と演劇との関わりは、川上音二郎一座による「滝の白糸」上演や新派劇の喜多村緑郎による「鏡花もの」演目上演などで、明治中期にすでに始まっている。しかしそれらは鏡花の原作小説を基に劇作家が戯曲化し上演したものであり、明治三十七年発表の「深沙大王」で初めて作者本人による戯曲が登場するのである。鏡花による戯曲作品は大正時代にその数のピークを迎える。発表された戯曲の中でも当時はさほど注目されなかった〈幻想劇〉は、昭和五十年代頃からの幻想文学

に対する評価の高まりのなかで再発見されることとなり、現在上演される泉鏡花の戯曲はほぼこの〈幻想劇〉の系譜と言える。

そのようななかで大正二年発表の戯曲「夜叉ヶ池」は大正六年の「天守物語」と共に論じられることの多い作品である。「夜叉ヶ池」は、鏡花が手掛けた唯一の翻訳作品でもあるハウプトマン原作の戯曲「沈鐘」の影響を色濃く受けていることがすでに定説化しており、また鏡花初の戯曲「深沙大王」との関連等も論じられている。しかしながら鏡花による「沈鐘」享受について考えるならば明治三十九年刊行の戯曲「愛火」を看過すべきではない。

明治三十九年十二月に発表された戯曲「愛火」は、鏡

花自ら広告図案の提案もしているほど作家の思い入れのあった作品と察せられるのであるが、劇として上演されることはほとんどなく、論じられること自体が少ない作品である。しかし吉田昌志も近年指摘する通り「沈鐘」は「明治三十八年四月以前に始まっていた翻訳の作業が二度目の逗子滞在期（明三八・七―明四二・二）に完了、公にされたことから、この時期の所産である書下ろし戯曲「愛火」（明三九・一二刊）や、これも書下ろしの小説「草迷宮」（明四一・一刊）に影を落している」ことが考えられる。鏡花が「愛火」で既に「沈鐘」の影響を受けていた可能性があるならば、定説化している「夜叉ヶ池」における「沈鐘」の影響も、その間に「愛火」を置いて再検討する必要があるだろう。

鏡花の作劇意識の芽生えに、「沈鐘」は如何に関与しているのか。作品の成立過程を踏まえた上で、小説「新泉奇談」、戯曲「愛火」、翻訳戯曲「沈鐘」、そして戯曲「夜叉ヶ池」の比較を行い、作品解釈を通じてその答えに迫っていききたい。

## 一 「沈鐘」「愛火」の執筆時期について

まず、「沈鐘」翻訳と戯曲「愛火」執筆に関する作業

の時期について、現在確認されている資料から推定される期間を整理しておこう。作品公表の順は、明治三十九年十二月に「愛火」が春陽堂から書き下ろし刊行され、次いで明治四十年五月に「沈鐘」を『やまと新聞』に連載を開始するが第二幕まで掲載したところで中断し、翌四十一年に残りの場を書き下ろした上で単行本として出版、となる。しかし原稿を抱えていた時期は「愛火」と「沈鐘」とで重なっていた可能性が高い。

まず登張竹風との共訳である「沈鐘」に鏡花が関わっていた期間についてであるが、明治三十八年四月『新小説』時報欄に「登張竹風子は泉鏡花子と共に現下某珍書の翻案に従事となるが其原稿は早くも来る七八月の頃なるべし」という速報記事が載り、翌五月号で「某珍書」がハウプトマンの「沈鐘」であることが明らかにされる。そして明治三十九年四月に「沈鐘」の近刊広告が掲載されるが、実際に日本語訳された「沈鐘」が世に出るのはそれからさらに約一年を待たねばならなかった。この時期の鏡花は明治三十八年二月に祖母きてを亡くし、心身共に衰弱して逗子に転地療養している。最初の一報から作品の公表までに当初の予想以上の時間がかかった要因のひとつにはこの体調不良もあるだろうが、何よりも外

国文学の共訳という初めての作業への試行錯誤に時間を要したと考えられよう。「沈鐘」翻訳はハウプトマンのドイツ語原作を登張竹風が下訳し、それを基に鏡花が主に文体上の工夫を凝らしながら翻案するという手順で進められた。鏡花が竹風に宛てた書簡下書には試行錯誤の様子が次のように記されている。

御手紙ありがたく繰返し拝見仕り候貴兄が御訳のおもしろさに暑さも忘れ日に夜に勉強いたしこゝ一番と意気ごみ申候へどもなか／＼思ふやうには参らず随分細心に注意はいたし候がまた余りかたくなりてはと存じあちこち大胆にあひ試み候ところこれあり如何なるお叱りをやかうむらむとソツとして謹みをしり候ところアノお言葉たまはり恐入りつゝも内々嬉しく／＼雀躍仕り候しかし御はげましの段はソレとして御心まかせに御叱咤下され度ねがひあげ候<sup>(2)</sup>

「沈鐘」は竹風によって下訳された状態で数年に渡って鏡花の手元にあった。そしてその下訳が鏡花の手元に渡った時期は、可能性としては明治三十八年まで遡ることができる。

一方、鏡花によるオリジナル戯曲「愛火」は、泉豊春宛の書簡の記述<sup>(3)</sup>から、明治三十九年十月末には校正まで完了していることがわかる。吉田昌志も『泉鏡花素描』（和泉書院、二〇一六年七月）で、「沈鐘」翻訳作業時期との重なりから、作中の「唄」の活用やモチーフの摂取において「愛火」や「草迷宮」への影響を指摘している。

しかし、「愛火」に「沈鐘」の影響を見る際に留意しなければならないのは、戯曲「愛火」は明治三十五年六月に鏡花から大阪毎日新聞菊池幽芳宛て送付された記録の残る小説「新泉奇談」（生前未発表）の骨子を受け継いでいるという点である。ここで簡単に小説「新泉奇談」の来歴について確認しておきたい。この作品は鏡花没後に発見され刊行された長編小説である。発見の経緯は岩波版『鏡花全集』月報8の村松定孝「新発見『幽芳書簡』に基づく『新泉奇談』真筆考」および同全集別巻に付された同じく村松による「後記」に詳しい。それによると、鏡花直筆原稿「新泉奇談」は昭和二十一年に京都の某書店から朝日新聞京都支局に届けられることにより発見され公となる。届けられた原稿の綴本には鏡花から菊池幽芳に宛てた書簡が封筒ごと綴り込まれており、その消印は東京発・明治三十五年六月二十六日であった。

書簡の内容は、まず連載の二十回分を送るが、残りは引き続き執筆中であるため三十回分の原稿料を貸し付けてほしいというもの。なおこのとき発見された原稿は、第七十回の不動尊の堂守である祐孫が立て籠もった山に桃井が登ろうとするところで中断している。

戯曲「愛火」の物語前半はこの小説「新泉奇談」の筋を受け継いでいる。明治三十五年の「新泉奇談」執筆時点で物語後半部の構想が如何なるものであったか現在では定かではない。しかし「新泉奇談」から戯曲「愛火」と書き改められるにあたって、「愛火」で新たに追加・明示された設定と併せて、大筋では重なる物語前半部においても細かな設定の改変が施されている。このことから「愛火」は単に「新泉奇談」の続きを書き足したのではなく、物語全体の構造を組み直したものであると考えられる。如何に組み直されているのかについて、次に「新泉奇談」と「愛火」とを比較することで検証してみたい。

## 二 「新泉奇談」から「愛火」へ

### (1) 人物造形の改変

「新泉奇談」は物語として未完であるのみならず、全

八幕もの戯曲「愛火」と比べても極めて冗長な小説だ。そのあまりの拙さに、この小説が発見された当初は鏡花の弟である斜汀の作ではないかという説も出た程である。「新泉奇談」の概略を汲み取ると次のように纏めることができるか。

悪徳鍼医・高桑甚定は、温泉宿二十館にかつて銭と引き替えに養女に出した継娘・お袖を再び金儲けに利用するために手元に取り戻そうと、宿の女中頭・お瀧と悪計を巡らす。そこで、お袖が宿で虐待されているという嘘を不動尊の堂守・祐孫に伝えてそのかし、まずはお袖を二十館から引き出すことを画策する。その頃お袖は、宿に滞在する工学士桃井と情愛を深めていた。その陰で甚定とお瀧とは方々で嘘を吐き策略を巡らし続ける。それに騙された祐孫は、お袖が自分に心を寄せていることを夢み、勸られているといふ彼女を救うべく、お袖を自分に寄越すよう二十館に申し出る。しかし実際はお袖を可愛がっていた二十館側は、そんな祐孫の行動を悉に迷った故の暴挙と見て断る。様々な関係がこじれたところで、祐孫は「何人たりとも一切当山に登るべからず」の立て札を立てて山に籠もる。その山に桃井が踏み込もうとする、というところで「新泉奇談」第七十回は終わる。

一方「愛火」では、悪徳鍼医は玄禎、継娘はお雪、不動尊の堂守は祐山、等とそれぞれ名前の変更されているが、山が封鎖される第二幕までの筋は概ね「新泉奇談」と同じくする。桂館に滞在する子爵で理学士の桃井時員と一夜を過ごしたばかりのお雪は、祐山からの愛の告白に当惑する。お雪の相手が桃井であることを知った祐山は激怒し、ヴェスヴィアス火山の噴火のように村に火を降らせるといふ呪いの言葉を残して巖山に立て籠もる。

第三幕は禁札前における巡査と農民たちの会話から始まり、温泉宿に投宿する青年たちによる間狂言の後、桃井が山に踏み込もうとするところを、お瀧らの手下が負傷させる。第四幕は舞台が桃井家へと移り、ここで桃井夫人・縫子が登場し、桃井夫妻が以前立石秋哉すなわち祐山と関わっていたことが明かされる。その関わりとは、かつて祐山は奔放な魅力を持つ桃井夫人に誘惑され、夜に忍んで夫人のもとへと向かったことがあったが、夫である桃井が出迎えてしまったため、恥をかき姿を消したというものであった。桃井負傷の知らせを受け、縫子は宿へと旅立つ。第五幕以降、物語は終盤へと向かう。夫のために東京から駆けつけた縫子は、かつての馴染みである祐山も見舞いに山を登るが、そのまま祐山に人質に

取られてしまう。縫子とお雪との交換が迫られるなかで橋伯爵が登場、お雪が自分の娘であることを認め、お雪と祐山の結婚も認める。しかしそれを振り切りお雪は縫子と入れ替わりに山頂へと向かう。祐山は自害し、お雪も炎上する山で自害することを皆に伝え、幕が閉じる。

「愛火」の筋書きも依然として煩雑ではあるが、「新泉奇談」と比較すると多少整理された印象を受ける。まず、「愛火」は結末まで描かれることにより、話の序盤から「新泉奇談」の時には見られなかった伏線が張られていることに気づかされる。「新泉奇談」第七十回に続く形の「愛火」第三幕以降では、新たに桃井縫子という人物が話に絡むことにより学士・桃井時員の欺瞞も明かされる構造になっているが、「新泉奇談」では桃井という人物に裏があることは殆ど匂わせていない。桃井夫人は桃井政子という名で青年たちの口から語られ、お袖が思いを寄せる桃井は妻帯の身であることは明かされているが、不義を働く気が桃井にあったのかどうかははっきりと描かれてはいない。「愛火」では一夜を共にする描写のあるヒロインと桃井も、「新泉奇談」では肉体関係を結ぶには至っておらず、お袖は「女郎にも妾にも酌婦にもなりやしねえ」「あひ変らずお嬢さん」（「新泉奇談」

第六十三)のままである。桃井夫人も彼女の蠱惑的な魅力については語られるが、自ら男を誑かす人物としての描写はない。つまり「新泉奇談」第七十回まででは桃井夫妻の悪徳は語られず、あくまで周囲から愛慕される存在として描かれているのである。それに対して「愛火」では、まず桃井とお雪とに肉體關係を結ばせることで、一見誠実そうに見えても妻がいることを隠したまま他と情を通じる浮気な男として桃井を造形し、桃井夫人も物語登場当初から人心を弄ぶ性質として描かれており、桃井夫妻の不誠実さが浮き彫りとなっている。「愛火」の祐山の怒りは、二度までも思い人を奪われ、しかも謀られ恥をかかされたことに對する怒りだが、「新泉奇談」の祐孫が禁札を立てて山に籠もった理由は、自分の思いが叶わぬことに對する抗議と推測される。

「新泉奇談」執筆時に桃井夫妻の妻の顔に関する構想があったかどうかは定かではない。しかし、現存する「新泉奇談」最終回で祐孫のもとに向かおうとする桃井は「何も、僕が頼まれたからといって、勇氣を示すのでも、秘密を破るのでもないです、閉めてある襖なら覗きませんが、何うやら様子を聞くと、自分で我身を封じながら、其の御出家が、却つて世の中から御自分を封じ

籠められてゐる居らるゝやうな氣がします、其ですから開けて逢はうと思ひますから」という言葉を行きずりの人物に残しており、この台詞は桃井の善意の顯れと見るのが自然であろう。「新泉奇談」の桃井に二面性のある人物としての描写は見られない。桃井夫妻は「愛火」では良識ある人物としてではなく祐山の心を乱す人物としてより周到に描写されたが、それは終盤の展開から見た物語全体の統一を考えての加筆だったのではないか。

また、「新泉奇談」と「愛火」とでは物語の要となる人物である不動尊の堂守——すなわち「新泉奇談」では祐孫、「愛火」では祐山——の人物造形も大きく異なっている。小説「新泉奇談」で祐孫の初登場は次のように描かれる。

着たまゝの法衣、鼠色も朝夕の護摩の煙に染んだ片袖を、阿袖の手に打任かせて、懷にした左手を以て、緊乎と胸を抱き、身を占め、居座を正して、片手を整然と膝に置き、經机を背後に、行燈を前に、夏も塞がず炉を切つた、炊ぐも煮るも常住坐臥、方丈は此のみなる、本堂の傍の一閑処に、慙く語るのは当山の主人、律師祐孫といふ、堅固不退転の山僧である。

全身鶴の如く瘦せて顔の色稍蒼味を帯びたが、鼻隆く、眉秀で、風采尋常に異なり、幾年か世の紅塵を避けて、一点の濁を交えず、経文に曝らし、燈明に照らす一双の眼、水の如く澄んで、冷涼の気慄と人の肌を襲ふばかり。

年紀二十有七となむ、森厳にして侵すべからざる態度の中に、其の唇の色のみ、紅に、花やかに、柔かに取て鐵の乳に育てられ、石の袖に抱かれて人となつたのでないことを、不言して先づ語るのであつた。

けれども多く語らず多く笑はず、いかなる場合にも面の色を動かさない性で、問ふものはあつても今夜のやうに、本尊の縁起を説くなど、いふ、お開帳氣は未だ一たびもなかつたのである。

このように「堅固不退転の山僧」「森厳にして侵すべからざる態度」「多く語らず多く笑はず、いかなる場合にも面の色を動かさない性」と繰り返される設定からは、冷静沈着な祐孫という人物像が印象づけられる。物語が進行するうちに取り乱す姿も見られるが、それはお瀧らが少しのことでは動じない祐孫への対策として、慎重に

作を張り巡らすことで初めて導き出せた動揺である。

一方「愛火」の祐山は、悪徳鍼医やお瀧らの嘘にすっかり騙され、お雪の前に現れて熱烈な愛の告白を始める場面で初めて登場する。初登場の祐山を、戯曲は次のようなト書きで説明する。

堂守祐山——もと学生——立石秋哉。（——登場。）

（さかやきの伸びたる頭髮、濃い鼠の学校服、風呂敷づつみを西行じよひ、わらち穿にて、嚴かげより静にあらはれ、あたりを見込んで、あづまやのそちこち、心のいらてる状にて、忙しくゆきもどり、やがていきのはずむ心持にて、乱暴にしゃがんで、桂の鉾泉を両手でぐいとあふいで飲み、ほつと一呼吸ついて、胸をさする。時にあしおとがするのをき、つけて、またあづまやのかげにかくれる。）

初登場ですでに心乱れ落ち着きのない「心のいらてる状」に描かれる祐山は、始終自らの感情に振り回される人物として描かれる。

「新泉奇談」祐孫から「愛火」祐山へ、このような変化が施される契機としては「沈鐘」からの影響が考えら

れるのではないか。「沈鐘」に登場するハインリヒは、感情の赴くままに行動し、その彼の動きが物語自体を大きく動かしていく。また彼の直情的な行動は舞台上では乱闘シーンという視覚的な見せ場ともなっている。ハインリヒという人物は、舞台上で人間の動きを見せる演劇の登場人物として映える性格設定となっているのである。もちろん鏡花の他作品にも感情的に激し大立ち回りを演じる登場人物は数多く存在するため、祐山の人物造形が特殊であるとは言えない。しかしもともと「新泉奇談」の祐孫という原型がある上で取立ての性格改変は、「沈鐘」の翻訳作業を通じて作劇上より効果的な演出の方法を鏡花に気付かせたためではなからうか。

「新泉奇談」祐孫の冷静で理知的な性質では、たとえ一時的に激することがあったとしても「愛火」祐山ほどに道理を無視した反乱を長期にわたって起こすかは疑わしい。祐孫のままでは「愛火」後半の展開にうまく接続していかないのである。また、基本的に沈静な性質の「新泉奇談」祐孫では、舞台役者の身体的な動きや台詞としても見せ場を作りにくい。小説「新泉奇談」は登場人物の語りで他の人物の動きが表現されることも多いが、「愛火」では小説とは違い、ひとりひとりの人物が直接

舞台上に登場して台詞を喋る戯曲ならではの演出が新たに求められたのだろう。その際、「沈鐘」のハインリヒというキャラクターが、中断した物語「新泉奇談」を新たに動かす原動力として鏡花に発見されたのではないか。

## (2) 「火」による幕切れ

直情的な人物として描き直された「愛火」祐山は、これまでより彼の怒りをかき立てる存在となるべく改変された桃井夫妻の仕打ちや玄嶺・お瀧らの企みにより、我を忘れるほどの激情に呑み込まれていく。その結果、物語は最期に炎に包まれるカラストロフィを迎える。「新泉奇談」から「愛火」となって新たに出現したこの炎のモチーフについて、市川祥子は森鷗外「即興詩人」の影響を示唆しているが、加えて「沈鐘」からの影響の可能性も指摘できよう。「沈鐘」では妻マグダと山姫ラウテンデラインを共に失ってしまったハインリヒが、心血を注いで建立した御堂までもが炎に包まれているのを目にし、絶望に沈む。そしてハインリヒは己の死と引き替えにラウテンデラインとの再会を願う魔酒をっており、ラウテンデラインの腕の中で息を引き取り、終幕となる。一方「愛火」終幕の炎は、ついに我がもとに訪れたお雪を



一目見て微笑んだ祐山がすぐさま自害し、そのまま山に残る決意を語ってお雪の姿を包み込むように燃え上がる。

お雪 もし、私が参ると完爾して、すぐに御自害なさいました。私も最う帰りません。どうぞ此巖山を、蓬萊の島と御覧なさつて、お心安う思召して下さいまし。お父様、時員様、おさらばでございます。必ず歎いて下さいますな。恐しい処ではありません。楽しいく、あゝ、綺麗な、巖は五色の玉を刻んで、おゝ、美しい虹なことねえ。

右の台詞をお雪は残すが、ここで確認しておきたいのは、お雪と祐山とは決して相思相愛の仲にあったわけではないということである。お雪が祐山のもとへ向かったのはお民が言うところの「婦人の道」、すなわち彼女なりの女の操を立ててのことなのだ。山へ向かう決心をしたお雪は桃井に「私さへ、祐山さんの許へ参りますれば、何事もないのでございます。而して、夫人を無事にお帰し申します。どうぞ、お暇を下さいまし。」と訴えた後に、次のように語る。

お雪 私はあの、一度お山へ参りますと、最う此方へは帰られません。

桃井 それは、何故か。

お雪 貴下のお心に従ひました、私の命は、貴下のものでございます。

祐山さんのお言に従へば、私の身体は、秋哉さんのものでございますもの。唯一人のお方の外に、身体は両方へは使はれません。それですから、お暇を下さいましと申したのでございます。貴下が御許し遊ばせば、一旦差上げました、あの、命を返して頂いて、其を、立石さんにあげるんです。私は生きて居るつもりではございません。（ときつぱりいふ。）

お雪にとつて巖山に登つて祐山＝立石秋哉に一瞬でも身体を預けるということは、自らの「命」も下界に残すことはできないことを意味する。一旦祐山のもとに向かつてもすぐに山を下りればよい、という周囲の人間の提案は、彼女にとっては意味をなさない。「唯一人のお方の外に、身体は両方へは使はれません」のであるから、たとえ事態を収束するためとはいえ、一度でも祐山のもと

へ行くということはお雪にとつては二人の男の間を歩き来する、ということになる。それは彼女にとつては死を決意すべき行為なのである。

お雪が到達した炎に包まれた山上の「蓬萊の島」は、下界の辛苦から切り離された場所として祐山とお雪に用意された約束の地かもしれないが、そこで二人が結ばれることはない。死後の二人が共に歩むこともないであろう。

この幕切れは「沈鐘」の終幕を彷彿とさせる。前に述べたように「沈鐘」終幕では、ハインリヒの妻は入水し、山姫ラウテンデラインは池の精の妻となる。ハインリヒが心血を注いで建立した異郷の堂は炎上。死にゆくかつての恋人ハインリヒを見守るラウテンデラインは「私は貴下のものではない、いつかは、貴下の恋だつたの。ねえ。あゝ、五月に、あゝ、五月に。今はむかしとなりました」と腕に抱きながら語りかける。観客には舞台上に抱き合う二人の姿と映るが、それはハインリヒの魔の取引によって成立した一瞬の邂逅にすぎない。音楽と踊りに満ちた水中の世界に嫁いだラウテンデラインが再びハインリヒのもとに戻ってくることはないのである。

ハインリヒが最期に得た満足と、お雪と縫子という二

人の女を桃井に奪われた「愛火」の祐山が最期に見せた微笑みは同種のものと言えよう。恋しい女がたとえ一瞬でも立場を投げ捨てて自分のもとに訪れてくれたその姿を目に焼き付けながら、彼等は息絶える。「沈鐘」でも「愛火」でも、男の最期に幻の「愛」の輝きとして「火」が舞台を彩るのである。

「新泉奇談」から「愛火」へと書き換えられる間に変更された登場人物たちの性質と追加された「火」のモチーフは、悲恋が奇跡的に報われる刹那をカタストロフとして終幕へと導く原動力となっている。鏡花は「沈鐘」の中から見出された悲恋と炎の暴力性と儚さを重ねる手法を「愛火」を戯曲として成立させる際に応用した。「新泉奇談」はその「泉」の文字に導かれるように、「火」ではなくむしろ「水」のイメージに満ちた小説であつた。「新泉奇談」の「水」から「愛火」の「火」へのイメージの変更は、中断した「新泉奇談」を書き継ぐにあたって、新たに書かれる物語の終幕から逆算された結果導き出された結論だつたのではなからうか。

### 三 「愛火」から「夜叉ヶ池」へ

大正二年に発表された戯曲「夜叉ヶ池」は、ハウプト

マン「沈鐘」の影響を色濃く受けた作品として予てより論じられてきた。一方で「沈鐘」から「夜叉ヶ池」へと受け継がれなかった要素も指摘されており、その一つとして主要人物の人間関係がある。小林輝治は次のように指摘する。

しかしながら「夜叉ヶ池」は、「沈鐘」のように三角関係を通し、美しいけれども、いかにもエゴイスティックな愛といったような問題には、何の関心も示さない。大体漱石ならいざ知らず、男女の三角関係のうちに人間の深淵を見ろという、そういう西欧的テーマは、鏡花には無縁のものではないか。したがって「沈鐘」のように、夫とラウテンデラインとの間に挟まれ、果ては自殺してしまうマグダのような存在は「夜叉ヶ池」では全く考えられていない。

確かに「夜叉ヶ池」では、萩原晃と百合、白雪と千蛇ヶ池の公達、とそれぞれ恋の相手は決まっているため、そこに三角関係による葛藤は生じない。しかし、むしろその三角関係は「夜叉ヶ池」に先んじて書かれた「愛火」に受け継がれているのである。

「愛火」で登場するお雪と桃井夫人縫子は物語中で二人の男と関係する。祐山と桃井時員である。まず、祐山・お雪・縫子の関係は、祐山から二人に対する一方的な片思いによって成り立っている。祐山はかつて縫子に心を寄せるがからかわれて彼女の前から姿を消し、その後たどり着いた鳴戸村でお雪を目にして憧れ、お瀧たちからけしかけられてお雪に求婚するも時すでに遅し、お雪は桃井時員と結ばれていた。もう一つの三角形である時員・お雪・縫子の関係は、祐山とは対照的に、時員が二人の女からそれぞれパートナーとして選ばれ、また時員の方もどちらの女性とも関係を結ぼうとすることから成り立っている。時員は「国家のため、社会のための、女房は女房として、別に己は、自分の妻が欲しかった」と訴える。縫子は子と世間体のために必要な「女房」で、お雪は恋愛対象としての「妻」であるから、どちらも手放せないというのが時員の主張である。「愛火」後半はこの二つの三角関係が絡み合い、話の筋を複雑なものにしている。

ここで「沈鐘」と「愛火」の人間関係を並べると、ハインリヒが女たちを失う悲哀は祐山へ、二人の女を欲するエゴイスティックな愛は時員へと、それぞれ引き継が

れていることに気付かされる。「沈鐘」で描かれた一人の男に二人の女」という構図が生み出す不幸は、「愛火」では二組の三角関係へと再編され表現されているのである。小林の言う「夜叉ヶ池」では描かれぬ「夫とラウテンデラインとの間に挟まれ、果ては自殺してしまうマグダのような存在」は「愛火」でお雪という人物で表現されている。

「新泉奇談」の桃井直一が「愛火」の桃井時員のよう二人の女を所有する欲望を隠し持っていたか否かは定かではない。しかし小説「新泉奇談」において宿に逗留する青年たちは妻帯の身の桃井とお袖の関係について噂しており、その内容は「まあさ、桃井の方から兎や角いつたわけではない様子だ、察するにお政さんの旦那は、幸にして淡泊な人だ、何でも宿の娘の方から、咽喉へ剃刀流で、やいのを極めたものらしい」「桃井は其の恋に応ずる時に、予め自分には既に夫人のあることを断つたか何うか」「もし、女房は持たぬなどといったのなら、よくある図だが、こりや大に罪悪だ、何故なら天女は唯其の妾なるを以て満足しないで、桃井の妻たることを希望したのかも知れないからよ」というものであった。周囲の噂としては桃井が不実な男である可能性が示唆され

ており、すでに「一人の男に二人の女」という関係から生じる苦悩が描かれる用意があったとも考えられる。だが前節で指摘したように、小説「新泉奇談」から戯曲「愛火」へと書き直されるにあたって、桃井夫妻は利己的な人物としての描写が加筆されている点からも「愛火」では愛の苦悩がより劇的なものとして表現されていると言えよう。これは「新泉奇談」から「愛火」への改稿に至る段階で鏡花が「沈鐘」と出会ったことで、物語の主題が明確化したためではないか。

すなわち「愛火」では「沈鐘」から三角関係という設定も摂取されたが、その後の「夜叉ヶ池」においてはその設定は排除されたということになる。その理由については推測するしかないが考えられる理由のひとつには、男女の愛憎劇によって物語を動かした「愛火」は一方では後半の筋があまりに煩雑なものとなってしまい、それに伴い終幕のカタルシスも弱まってしまった反省があったのではないか。鏡花の戯曲はこの後「海神別荘」「天守物語」と系譜を受け継いでゆくが、後に書かれるものほど劇の構造は整理されていく。同様に「新泉奇談」「愛火」「夜叉ヶ池」の三作の間でも構造の整理が試みられており、試行錯誤しながら戯曲としての完成度を

高めることを目指していたと考えられるのである。

「夜叉ヶ池」には「愛火」の名残とも見える設定が幾つか残っている。たとえば夜叉ヶ池の主の名が〈白雪〉であるのも「愛火」の〈お雪〉と無縁ではあるまい。〈白雪〉はかつて雨乞いのための犠牲<sup>いけにえ</sup>として夜叉ヶ池の龍神に捧げられた乙女であった。「生きては里へ帰るまい」と考えて最後に火を放ち池に身を沈める〈白雪〉の伝説は、「愛火」〈お雪〉の最期の場面の変奏である。そして〈白雪〉の伝説は〈百合〉によって再現されようとする。

「夜叉ヶ池」の百合という登場人物は物語の対立構造を重層化させ複雑にする存在でもある。森井マズミは次のように述べる。

だが例外的といえるのは、「夜叉ヶ池」の場合、「恋」が「義理」に優先されることはなく、白雪が恋人を思う心を抑制し、夜叉ヶ池にとどまることを納得してしまう点である。つまりテキストの中心にある鐘の約束そのものが、白雪を夜叉ヶ池にとどまるよう強いるものであり、地縁という「義理」によって、恋が制約を受ける構造は、百合のみならず魔

界にいたるはずの白雪をも律しているのである。そもそも恋愛とは、共同体を越える個人の論理であり、恋を貫き村を出るといった選択肢が、百合にもなかったわけではない。しかし地縁を断ち切り、個人の愛を貫く論理が、百合によって選択されることはなかった。<sup>8</sup>

こうした点が、幻想劇としての「夜叉ヶ池」は「失敗した戯曲」であるという評価にも繋がっている。このように「地縁という「義理」」に縛<sup>9</sup>られることを選び取ってしまう「夜叉ヶ池」の女たちには、やはり「愛火」〈お雪〉の痕跡を見ることができるといえる。「沈鐘」の「夫とラウテンラインとの間に挟まれ、果ては自殺してしまうマグダ」の悲しみは、一旦「愛火」のお雪へと焼き直され、そこから「夜叉ヶ池」の白雪や百合へと繋がっていく。「夜叉ヶ池」で「沈鐘」「愛火」に見られた男女の三角関係という設定は放擲されたが、板挟みの結果起きる悲劇という要素だけは残された。その結果、百合に森井も指摘する両義性が付与されることになったのである。「夜叉ヶ池」の設定が後の戯曲作品と比べるとまだ多少未整理な印象を与えるのはそのためであろう。

しかし「愛火」では互いのエゴとしがらみとに雁字搦めにされ繋がりあうことのできない登場人物たちを最後の炎で辛うじて切り結ばせることで物語を終えていたのだが、「夜叉ヶ池」の最後の氾濫する水の世界の現前により初めて、観測者の学円を除くすべての登場人物が永続的に渾然一体となる境地へと至ることができた。「新泉奇談」から「愛火」への改稿過程で一度「水」から「火」へと変更されたモチーフは、「夜叉ヶ池」に至って再び「水」へと回帰した。「沈鐘」「愛火」の登場人物たちの孤独な魂は「夜叉ヶ池」に至ってようやく安寧を得ることができたともいえよう。

## おわりに

「愛火」は分類すると〈幻想劇〉の系譜には入らず、どちらかといえば〈風刺劇〉の系譜に分けられる戯曲であろう。それゆえに鏡花の幻想劇について論じられる際にも組上には載らず、また風俗劇としても新派などに注目されない作品だったため、これまた黙殺されたも同然であった。他作品との比較といった論点からも取り上げられることもほぼ無く、この作品は鏡花の戯曲の中でも永らく忘れられていたともいえる。

しかし、「愛火」を「沈鐘」翻訳から戯曲「夜叉ヶ池」という流れの間に置いて考えることで、「沈鐘」からの直接撰取としては説明できなかった「夜叉ヶ池」の要素も、「愛火」を経由していることを踏まえれば説明がつくものが現れる。たとえば本論文中でも触れた〈百合〉の設定もその一つである。

類似したテーマを受け継ぎながら換骨奪胎していくその営みからは、戯曲創作に対する鏡花の意識を垣間見ることができるといえる。小説とは異なる戯曲という形式を通じて鏡花が目指したものは何か。明治期の初期戯曲から大正期の戯曲までを連続的に捉えて再検討する必要があるが、それは今後の課題としたい。

## 註

- (1) 吉田昌志『泉鏡花素描』（和泉書院、二〇一六年七月）
- (2) 岩波書店『鏡花全集』別巻には「明治四十年カ」とあるが、吉田昌志は『沈鐘』成立考―泉鏡花の翻訳について―（『青山学院大学文学部紀要』一九八三年一月）で「三十九年の夏としたほうが妥当であるように思われる」と指摘している。
- (3) 明治三十九年十月三十日の豊春宛書簡に「愛火は校正はじめ皆出来たが口絵の印刷大手数にて未だ買出しにならず来月までにどうだかと思ふ」とある。

(4) 作中に、

「しかし案外よ、評判の堅蔵の上に、彼の氣立だから、女といつたら目でもまはしさに思はれたから、相撲取が弥次郎兵衛人形を据ゑる格で、ほんのもう毛筋の尖も当らず障らず、大骨折で操つたが、何、それまでになくつても可かつたぜ。」  
「不可いよ。何うして、あの枯孫さんが些とやそツとで、汚れた衣服一ツ着かへるのぢやないんだよ、お前さんは何か自分の弁舌で甘く乗せたやうに思つておいでだらうけれど、私が丁とさきへ下ならしをして置いたからさ、」  
という会話がある。

(5) 市川祥子「『愛火』の愛の火―『新泉奇談』から『愛火』へ」(『論集泉鏡花』第五集、和泉書院、二〇一一年九月)

(6) 「新泉奇談」にはあるが「愛火」では消えた設定として、水嶋友衛という登場人物の存在がある。ここにも「水」の文字が見える。

(7) 小林輝治「『夜叉ヶ池』考」(『北陸大学紀要』一九七八年一二月)

(8) 森井マスマ「『夜叉ヶ池』再読―伝説と近代批判―」(『論集泉鏡花』第五集、二〇一一年九月)

(9) 村松定孝「泉鏡花研究」(冬樹社、一九七四年八月)

※泉鏡花の著作引用はすべて『鏡花全集』(岩波書店、第二刷一九七三年十一月―一九七六年三月)に拠る。引用

の際、原則として旧字を新字に改め、ルビは省略した。  
(本学専任講師)